

LA «REALIDAD» HISTÓRICA EN EL CINE: EL PESO DEL PRESENTE

Julio Montero Díaz
Universidad Complutense de Madrid

I. SACAR LA HISTORIA A LA CALLE

Quizá la mejor exposición cinematográfica sobre lo que deba ser la historia, tal como se entiende hoy en los ambientes populares norteamericanos, sea la que refleja la película *Una noche en el Museo* (*Night at the Museum*, Shawn Levy, 2006, USA-UK). Allí las escenas del pasado que se representan cobran vida por las noches. Ese hecho no tiene trascendencia exterior, hasta que el protagonista del filme no se encarga de la vigilancia nocturna de la institución. Este portentoso proceso se ignora fuera de sus muros. Así, una historia *tan viva* como la que se produce cada noche, carece de trascendencia, no es conocida y, consiguientemente, carece de interés para la ciudadanía.

Sin embargo, los errores de nuestro guardián novato, y un intento de robo, ocasionan una auténtica revolución: los protagonistas de la historia –sus representaciones– salen a la calle para ayudar al torpe héroe a resolver un problema bien actual, del momento: un robo, en cuya solución le va no sólo el empleo y el aprecio de su hijo, sino una probable condena a prisión. De manera literal, *la historia* (las representaciones de las diversas etapas de la evolución de la humanidad) *sale a la calle*.

El resultado según nuestro film, es que se despierta el interés de la gente común por el museo de historia. En un solo día, las gentes de la calle, pasan de ignorar el templo de la sabiduría a visitarlo con fruición. El director de la institución (un historiador antiguo, ordenado, clasificador, que quiere rigor en sus salas... en fin, un auténtico ordenancista pesado y rígido), tiene que reconocer, muy a su pesar, que desde que *la historia salió a la calle* la gente llena el museo, antes prácticamente vacío si no fuera por las obligadas visitas de escolares.

No es mala metáfora para empezar esta intervención. Las películas históricas deberían cumplir esa misión: *sacar la historia a la calle*. El cine de ficción comercial de contenido histórico; mejor, de intención histórica, en sus versiones comerciales norteamericanas aspira a llegar a amplios mercados. En realidad necesita esos mercados grandes. Y eso exige atender a una forma de hacer historia que, en el mejor de los casos se sitúa al nivel de la divulgación más elemental. Su público potencial no tiene por qué saber historia. El éxito de este cine histórico, desde

este punto de vista, sería *sacar la historia a la calle*, como se realizaba, de manera literal, en la película citada anteriormente.

II. LA HISTORIA SIEMPRE SE HACE EN EL PRESENTE

El título de esta intervención –«La «realidad» histórica en el cine: el peso del presente»– es algo ambiguo. Tal como lo planteé en su momento, vendría a significar cómo el presente, la situación –general, de contexto; y concreta, de producción cinematográfica–, influye, condiciona incluso, la imagen que se ofrece del pasado en las películas históricas, de intencionalidad histórica como le gusta precisar a Rosenstone.

En términos generales este sentido *presentista* del trabajo de los historiadores no es una novedad. La historia, podría decirse, siempre ha sido presentista. Al menos desde Maquiavelo. La historia, entendida como maestra de la vida (de la vida presente) no deja de ser sino eso: un intento de utilizar el saber histórico para resolver problemas de la actualidad de cada momento.

Tampoco es una novedad que los historiadores, al menos desde los inicios de la modernidad, hayan asumido como propias importantes tareas de su presente. Y eso tanto institucional, como personalmente. Desde el punto de vista institucional las Academias de la Historia y las universidades (además de otras instituciones con fuerte presencia de historiadores) han colaborado de manera decisiva en la definición de lo que se considera en cada caso propio y específico de cada nación (su derecho, su cultura, se definieron por su historia). No es el momento, pero es innegable el papel de estas instituciones de historiadores en la configuración de los estados nacionales y liberales.

Desde el punto de vista material (de realizaciones concretas), los historiadores, como intelectuales –en la medida en que forman parte de un mundo que necesita explicarse y explicar a sus contemporáneos–, han abordado campos específicos de la historia que les interrogaban de manera más intensa e inmediata. Bastaría con referirse al auge de los estudios históricos de género en la actualidad; pero los ejemplos desde luego no se acaban ahí, porque la historia siempre ha tenido una enorme capacidad de actuar sobre el presente mientras daba cuenta del pasado.

De hecho, es significativo que los cambios de régimen político hayan buscado la escritura de una nueva historia: 1984 es una exageración sólo en parte

III. EL PRESENTE EN LA PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS INTENCIONALMENTE HISTÓRICAS

Estas cuestiones, sin embargo, no se refieren al núcleo de los que hoy quiero desarrollar. Pretendo centrarme en cómo las necesidades de producción cinematográfica del presente –el tiempo en el que se realizan las películas, en concreto las de intencionalidad histórica– afectan a la visión que se ofrece, como real, de

ese pasado. En fin, por conectar con el inicio: cómo la necesidad de poner las películas históricas en la calle, en las salas de cine con el mayor éxito posible, influye en el modo de presentar sus argumentos, o lo que es lo mismo, la historia (contada por el cine, claro)

He señalado ya otras veces como las exigencias de producción implican –cada vez más– que las películas históricas se encuadran, desde el inicio mismo de cada proyecto, como grandes producciones: presupuesto al más alto nivel. Hay excepciones, pero son las menos; y, desde luego, hay también aquí economías de escala: no son iguales los grandes presupuestos en Estados Unidos y en Europa.

Presupuesto alto, implica, al menos intencionalmente, distribución mundial del producto para poder conseguir beneficios. A su vez, esto exige ofrecer una película que pueda ser entendida por la mayor parte de la población occidental que es su mercado preferente, aunque no único. La calle a la que hay que sacar la historia es una calle universal. Esa calle habla un lenguaje común muy reducido y participa igualmente de unos conocimientos históricos comunes muy estrechos y de unos rasgos culturales bastante simples. Quizá nos olvidamos de ello cuando nos referimos al cine como cultura popular

Esos rasgos podrían caracterizarse así.

Primero, una lógica basada en una valoración homogénea de los diversos sentimientos: amor, odio, pasión, decepción, ultraje, alabanza, libertad individual –que en el cine suele condensar el conjunto de los derechos humanos–, nación-patria, pareja, hijos, familia, etc. En fin, una común *lógica de los sentimientos*.

Luego, una traslación de nuestros actuales modos de vida occidentales al pasado: a cualquier pasado. En este sentido, no es infrecuente que nuestros alumnos de historia –los universitarios incluidos– abusen de los tan atacados, al menos en otro tiempo, anacronismos. Eso sin olvidar otro rasgo semejante, aunque diverso, el presentismo: que suele traslucir un intento de establecer una conexión afectiva con el tema de la película.

Efectivamente, hay conceptos que utilizamos habitualmente y que carecían de este significado en el pasado. Este caso se presenta de manera habitual en las películas históricas que suelen contener una trama amorosa, que sería inconcebible antes de que el romanticismo extendiera su idea de amor: lo que hoy entendemos por amor, técnicamente, el *amor romántico*. Antes –en las relaciones entre un hombre y una mujer– podía existir respeto, sujeción, lealtad, fidelidad, atracción sexual... o ninguna de ellas, o alguna solamente de estas cualidades. Pensar que William Wallace, el héroe de *Braveheart* (Mel Gibson, 1995), podía desear a una mujer como el actor quiere (o podría querer) hoy a su mujer es sencillamente un error.

Pero pensar que pudiera entender la idea de libertad, por la que da su vida en la película, es todavía más equivocado. Por no hablar de la defensa de la independencia de un país –Escocia– que sencillamente no existía, como tampoco la idea

misma de nación que inventó igualmente el romanticismo europeo desde finales del siglo XVIII. Podrá objetarse que la intención de esta película no es histórica a la vista de sus frases de lanzamiento; pero no se puede negar que el argumento es válido para otras películas que sí la tienen.

IV. CÓMO SACAR LA HISTORIA A LA CALLE: INTENTANDO SUPERAR LA CONTRADICCIÓN DE NABOKOV

Sacar la historia a la calle no es una tarea fácil. Porque la calle del cine está concurrida por gentes que, normalmente, no buscan instrucción, no pretenden mejorar sus conocimientos históricos. Quieren sencillamente entretenerse; aunque no desprecien la enseñanza, siempre que no acabe con su fin primero: distraer sus ocios. Las frases de lanzamiento de las películas históricas frecuentemente subrayan este hecho. Eso no significa que el público se acerque a ellas sólo por el drama que se anuncia; pero sí muestra la mentalidad de productores y distribuidores.

Intentaba un cura rural en los años treinta, proporcionar alguna enseñanza elemental al hijo de un pastor de un pequeño pueblo altoaragonés. El chico ayudaba a su padre en el cuidado de los rebaños de ovejas que le confiaban y no podía acudir a la escuela. Paseaba cuando podía con él. Un día, en su catequesis peripatética, le preguntó qué haría si fuera rico. El chico le miró y le preguntó que qué era ser rico. El párroco le explicó que era tener muchas vacas en vez de ovejas, y ser dueño de tierras y de casas grandes... El aprendiz de pastor asintió y pareció entender. El maestro, crecido, repitió su pregunta: ¿qué harías entonces si fueras rico? «¡Me comería cada plato de sopas con vino...!» dijo el chaval.

Y ese es el primer problema para un director de cine histórico ofrecer historia a quien sólo quiere sopas con vino... pero también lo es para cualquier comunicador, educador o artista.

Ese problema sólo se resuelve, en rigor, conectando con la tragedia o el drama en el sentido más estricto del término. Eso resuelve narrativamente y con dignidad la cuestión, pero no hace más que añadir pesos, influencias y distorsiones sobre el proceso histórico que se cuenta.

Así resolvía Shakespeare sus dramas históricos: Olvidándose de la historia. Los creadores se inclinan habitualmente por la invención: «calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y a la verdad». Cuando la opción es ésta, se puede estar ante una buena película, pero no ante una película de intencionalidad histórica.

Cuando el drama bien construido desde el punto de vista creativo no se consigue, los realizadores, también los de películas históricas, acuden a la acción, al movimiento, a la persecución, a la superación encadenada de obstáculos. En resumen podría decirse que al diseño de un videojuego sin más interacción que la que consigue la identificación del espectador con el héroe y sus compañeros. En la práctica este tipo de solución suele aplicarse con más facilidad al cine béli-

co, que es una de las posibilidades del cine histórico, no lo olvidemos. Eso sería, por ejemplo, *Black Hawk derribado* (*Black Hawk Down*, Ridley Scott, 2001), por referirme solo a una producción cercana de gran éxito y magnífica factura de producción. Su lanzamiento se hizo sin mencionar siquiera el acontecimiento al que se refería. Su sentido histórico se resumió en la publicidad en la manida frase: «basada en una historia real».

De las intenciones de la película no habla sólo el guión. También la promoción comercial del filme orienta al espectador sobre qué cabe encontrar en las salas que lo proyectan. Llama la atención ver cómo se ha ido desplazando la motivación histórica por la actualidad en las frases de promoción comercial de las películas históricas.

Por ejemplo: en *El nacimiento de una nación* (D. W. Griffith, 1915) se insistió, excepto en un caso, en la grandiosidad de la producción cinematográfica misma que abría una nueva etapa en el cine. Con *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925) nos encontramos ante la misma situación: ¡el cine por encima de la historia! Y no mejoró la cosa con la versión siguiente (William Willer, 1959). De *Spartacus* (S. Kubrick, 1960). Algo parecido podemos encontrar en los biopics clásicos: ni reinas (*Ana de los mil días*, Charles Jarrot, 1969), ni santos (*Un hombre para la eternidad*, Fred Zinnemann, 1966) merecen más atención que la propia película que trata sobre ellos, especialmente si como la segunda obtuvo un destacado éxito en los premios de la Academia. Sólo el pertinaz y paciente héroe de la historia reciente *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982) tiene más suerte y logra que las referencias a su vida y a su actividad podríamos decir histórica, constituyan el centro de su lanzamiento. Pero no hay que engañarse: el protagonista de la película aun estaba vivo en los medios de comunicación y en la memoria de aquella generación. No era preciso ponerle en la calle: *todavía vivía* en ella.

En fin, para los distribuidores de películas históricas parece que la historia es lo que menos cuenta. No tiene por qué ser así. No lo es en muchos casos, pero no hay que olvidar el carácter del cine: es una actividad económica que mueve importantes inversiones cuyo rendimiento no está claro hasta mucho tiempo después. Además, normalmente la producción de películas es una actividad muy desarticulada. El guionista puede sentirse traicionado por el director. Éste por el productor y este último por los distribuidores. Así la línea de fuerza del guión puede no tener nada que ver con la publicidad que lanza la película. De hecho ocurre con bastante frecuencia. El último presente de una película de historia es la distribución: esta actividad es la que pone cada filme literalmente en la calle, en las salas. A esta idea responden las referencias que he hecho a sus frases de lanzamiento comercial.

Desde luego este empeño por buscar la conexión con el presente no es el único modo de producir (y distribuir) películas de intencionalidad histórica. De hecho pienso que, efectivamente, este enfoque falte totalmente en las producciones históricas de Griffith.

En resumen: los guionistas y directores apuestan por el drama habitualmente; los distribuidores por lo que consideran atractivo, actual e interesante para el público. ¿Dónde queda la historia? ¿hay sitio para ella en las películas históricas?

V. LA HISTORIA EN LA CALLE. LOS RECURSOS NARRATIVOS DEL CINE

Esto es en términos generales y amplios; pero vayamos a los problemas concretos de producción cinematográfica.

¿Cómo logra un realizador de una película histórica sacar a la calle su producción?, ¿cómo consigue que conecte inicialmente con un público que necesita referentes comprensibles?

Desde luego —ya se ha dicho— la organización dramática de los acontecimientos es clave. Y este es el primer problema: la historia no sólo no tiene por qué estar organizada dramáticamente, sino que no suele estarlo. Entre otras cosas porque no hay propiamente último acto, no hay desenlace. A no ser que algún fundamentalista marxista se empeñara en atribuir a la dialéctica un potencial dramático que convertiría la última síntesis (desenlace) en primer acto (planteamiento) del siguiente ciclo histórico.

El siguiente, y está íntimamente relacionado con el anterior es de carácter más inmediato: los guiones de cine están escritos en presente. Este poner en presente los acontecimientos supone cerrarse a cualquier otra posibilidad distinta de la ofrecida. Si en cine no hay películas de final abierto en sentido estricto; en cine histórico aún hay menos. Sólo unas pocas de ellas (*Rashomon* de Akira Kurosawa), han aprovechado esta circunstancia para ofrecer —en cada caso en presente— distintas versiones, mejor visiones, de los mismos acontecimientos. No es el caso, que yo sepa, de ninguna película histórica.

Esto constituye un obstáculo indudable para los historiadores, acostumbrados a matizar y a considerar posibilidades muy variadas acerca del protagonismo de los actores en los procesos históricos. Al menos, tendentes a conceder a los contextos un cierto grado causalidad, aunque sea meramente circunstancial. No sería imposible trasladar a la pantalla este aspecto, pero en la práctica resulta difícil, porque exige una explicación, lo que hace que con frecuencia las secuencias correspondientes se supriman; o se limiten tanto, que no logran cumplir este fin.

VI. VER LA HISTORIA DESDE UNA VENTANA (LA CÓMODA BUTACA DEL CINE)

El primer procedimiento para *poner la historia en la calle* es traerla al presente del espectador: al presente físico. Es el procedimiento más utilizado por directores y guionistas de todos los tiempos. Consiste en lograr que desaparezcan los elementos narrativos externos: eliminar sus rastros para crear la ilusión de que se está asistiendo, como testigo de privilegio, a unos acontecimientos. Su efecto vendría a ser el de: ¡por fin voy a saber exactamente lo que pasó! Mejor todavía: se ofrece al espectador una ventana privilegiada que le permita observar lo que

pasó: sin interferencias, eliminando lo menos importante. Una condensación de la realidad pasada.

En fin: el cine no haría más que poner en presente (re-presentar) esos hechos del pasado. Propiamente no haría falta entender nada, el espectador sería en este caso más bien testigo de lo que pasó... y así lo podría contar... y así se ha contado muchas veces.

No hay que menospreciar el fundamento de este modo de hacer cine histórico. Conecta con la primera percepción que se tuvo del cine. El propio Edison pensó que las películas sustituirían a los libros en las bibliotecas. Era la visión que tenían los espectadores de muchas de las falsificaciones que se ofrecieron sobre las primeras guerras filmadas. La Hispano-norteamericana en Cuba, la ruso-japonesa, la de los *Boers*, etc.

Una variedad de este modo de poner al espectador ante los hechos históricos es rodar los *documentos originales*: las fuentes primarias. Obviamente es imposible; pero indudablemente produce en el espectador una sensación de realismo enorme. Es básicamente lo mismo: abrir una ventana a una reconstrucción, pero en este caso lo que se reconstruye no es una interpretación, sino la realidad misma: la fuente, el documento original. La verosimilitud de este procedimiento casi está asegurada.

La inglesa y el duque (*L'Anglais et le duc*, Eric Rohmer, 2001) es uno de estos casos de visualización del texto histórico. El espectador se encuentra ante una aparente contradicción: el texto es la dramatización de un documento histórico —los diarios de Grace Elliot, la protagonista, durante la Revolución Francesa— que se ofrece, en primera persona, al iniciarse cada episodio de la película; por otra parte, la puesta en escena huye del naturalismo de los escenarios y opta por su interpretación pictórica. En concreto por las acuarelas de pintores menores que han inspirado muchos grabados y conectan con una determinada memoria visual: la popular de los años de la revolución. Desde luego es una perspectiva alternativa de la revolución: los perdedores cuentan su historia. Un mundo que muere —en realidad que es liquidado— ofrece su alternativa: ¿cómo entender la revolución como un proceso modernizador y humanista? La inglesa absolutista muestra en su diario la cara feroz de los principios de libertad, igualdad y fraternidad; muy probablemente como se percibieron en las cortes europeas ilustradas de aquellos años.

El equilibrio parece presentarse en esta contradicción: un texto auténtico y absolutista presentado en un ambiente visual reconstruido que refleja su versión popular y revolucionaria (también respecto a los modos habituales de representación cinematográfica).

La obviaidad y falsedad de este planteamiento —en sus diversas versiones— del cine como ventana abierta al pasado, ha permitido en ocasiones construir divertidas comedias desde la perspectiva de lo que realmente pasó es lo que ofrece el cine.

Un ejemplo es *Mi Napoleón* (*The Emperor's New Clothes*, Alan Taylor, 2001). El Emperador de los franceses huye tan en secreto de Santa Helena que el cambio de destino en el barco, que le acoge sin saberlo, impide el primer contacto con el único personaje que le podía reconocer y ayudar a poner en marcha una revuelta para situarse de nuevo en el trono. Mientras, además, su caprichoso doble muere en el destierro de la isla. Nuestro glorioso emperador no tiene más remedio que convertirse en un burgués triunfador que encuentra la paz en brazos de la mujer de uno de sus suboficiales. La mano que convirtió en burguesa la revolución francesa paga su traición convirtiéndose en un burgués y... perdiendo su grandeza. Su empeño que le reconozcan como emperador de los franceses será un peligro para su libertad: que le confundan con un loco. No hay más solución que ser un pequeño burgués. Ha creado un mundo en que eso es lo único grande que se puede ser.

Además de la fábula y su moraleja, la película muestra como falsa la historia de los historiadores: las memorias de Napoleón las escribió el doble del emperador, el parque temático de Waterloo (otro guiño al presente) ha desvirtuado lo que realmente ocurrió allí... en fin, la historia escrita no refleja la realidad, porque la documentación que han utilizado los historiadores es falsa, como bien muestra la película. Sólo la privilegiada tribuna del cine permite esa reconstrucción del pasado.

No hay que minusvalorar este concepto de producción de cine como ventana sobre el pasado. Incluso en el cine documental tiene una fuerza visual enorme. Me atrevería a decir que más incluso que en el cine de ficción.

El empeño actual en las reconstrucciones en las películas documentales de gran éxito lo vienen demostrando. Hemos visto un ejemplo *La tumba perdida de Jesucristo* (Simca Jacobovici, 2007), en el que las reconstrucciones adquieren –para el espectador– la condición de prueba documental. No deja de ser paradójico que un recurso de ficción sirva para dar mayor verosimilitud a una película documental.

VII. CUANDO LA HISTORIA LA CUENTA ALGUIEN QUE ESTUVO ALLÍ

Otro recurso más elaborado para traer al presente un episodio de la historia es buscar un intermediario entre los acontecimientos y el espectador. Desde luego lo más práctico desde el punto de vista narrativo, y en el caso de que no se pueda contar con el protagonista (que es lo mejor desde el punto de vista dramático) es hacer que la historia la cuente –la ponga delante del espectador– un testigo presencial. Esta intermediación no sólo no limita la puesta en la calle de la historia que cuenta el cine sino que remite a un aspecto esencial de la historia que hacen los historiadores: conseguir fuentes auténticas, completas e imparciales.

En *Titanic* (James Cameron, 1997) el recurso se complementa de manera muy eficaz con la puesta en escena: de la realidad temporal actual (la secuencia del batiscafo y sus planos de las cubiertas) al fundido sobre esas cubiertas del decorado para que dé comienzo la historia del barco y de su primer y último viaje.

A lo largo de la historia del cine este recurso se ha empleado con mucha frecuencia tanto en las películas de ficción puras, como en las de reconstrucción o intención histórica. Indudablemente este recurso narrativo puede presentarse visualmente de maneras muy diversas y con más o menos éxito.

La fuerza ante el espectador de este recurso es obvia: si antes era él mismo el que se acercaba a la realidad; ahora es alguien muy bien cualificado quien le introduce en *lo que realmente ocurrió*. Porque, además, este recurso inicial deja paso a un *flash back* que vuelve a ofrecer en presente, como antes, la realidad de los hechos. Para el espectador, la selección de hechos corresponde al propio protagonista o alguno de los testigos más cualificados.

La paradoja en este caso es que este recurso lo utiliza el cine documental también: pero al revés. Para ser exactos, aparentemente al revés. Todos hemos visto en los documentales históricos cómo el director se empeña en demostrar a sus potenciales espectadores que su material de archivo es auténtico.

Y uno de los modos más habituales de hacerlo es fundir las películas que recogen el acontecimiento real, y más frecuentemente sólo su escenario poco antes o poco después, con una toma actual, del presente, con la que se funde.

Es un modo de decir al espectador: esto existe en realidad, mis imágenes de archivo son reales. El mismo fin se consigue en la ficción, pero aquí el material que se testa con la realidad (las tomas del batiscafo) es la reconstrucción de ficción. En ambos casos *estamos poniendo* —desde el punto de vista estrictamente visual— *la historia en la calle* desde la realidad actual.

VIII. ESTO ES LO QUE DICEN LOS HISTORIADORES

Un tercer procedimiento narrativo para *poner la historia en la calle* es más sencillo, pero su eficacia es muy relativa en términos generales.

Ese tercer modo es iniciar la película con un texto escrito, leído, que ofrezca las explicaciones pertinentes para situar al espectador. Estas introducciones literarias, en principio, tratan de convencer al espectador del rigor de la historia que se les va a ofrecer. El asistente interesado en la historia tiende a desconfiar de ellas y, me parece, le sitúan en una perspectiva de sospecha casi siempre muy bien fundada. Casi tanto como las que genera el rótulo «historia basada en hechos reales» de los telefilms.

El tono general de estas introducciones es muy variado. Desde el que remite a los estudios históricos para confirmarlos (teóricamente) con las imágenes que vendrán a continuación; hasta el que ofrece una versión nueva fundada en nuevos descubrimientos (es menos frecuente). Un ejemplo clásico del primero sería la introducción de *Lo que el viento se llevó* o *Las bicicletas son para el verano*. Uno del segundo sería *El rey Arturo* (Antoine Fuqua, 2004).

En cualquier caso, el texto previo y la inevitable voz que lo presenta recuerda demasiado al narrador omnisciente de los viejos documentales y más que poner

la historia en la calle, suele alejarla un tanto del espectador. Constituyó –y quizá vuelva a hacerlo– un factor de confianza en la autoridad, en este caso en la académica que presuntamente recogen el texto y la voz. Pero ya hemos vivido mucho y el propio cine nos ha enseñado con sus películas de ficción a no fiarnos de la autoridad en ningún nivel. Hemos visto mucho cine, efectivamente y otro de sus efectos es que no toleramos voces que nos expliquen las cosas de los hombres. Ni siquiera en el cine documental: ya casi ni siquiera en el naturaleza.

IX. CUANDO TODO VALE PARA TRAER LA HISTORIA AL PRESENTE

Por último quiero referirme a un cuarto procedimiento. Aunque tiene carácter básico narrativo su apreciación es más de carácter visual. Se emplea poco en películas comerciales, salvo en parodias o comedias bufas. En cualquier caso se pueden poner algunos ejemplos. Se trata de la mención –de palabra, visual o de acción– de hechos, personas, objetos, etc., del presente dentro de una película sobre un pasado en que estos elementos no existían. No son fallos de producción o de recursos cómicos fáciles. Estamos ante un empeño específico: se pretende dar un significado preciso al espectador con anacronías patentes.

En la medida en que es menos frecuente su utilización –siempre en el supuesto de su adecuada puesta en escena– este procedimiento mete la calle en la historia, más que sacar la historia a la calle. En efecto, lo normal es optar por un *presentismo* visualmente descarado en el que las imágenes gritan que la historia no está cerrada, que no fue algo que pasó y se terminó, sino que llega hasta la actualidad. Y eso, a través de unas imágenes absolutamente anacrónicas por su actualidad e incrustación en un relato que reconstruye un proceso histórico que tuvo lugar en la primera mitad del siglo XIX.

En el caso de *Walker* (Alex Cox, 1987) se nos presenta la intervención estadounidense en América Central como un proceso que no se ha cerrado, que continúa en la actualidad: que está vivo. No es sólo un «hoy como ayer». Es más bien la puesta en escena de una tesis fundada en la historia: el significado del «destino manifiesto» de los Estados Unidos.

La película pone ante el espectador –en un mismo marco narrativo– un modelo de intervencionismo, en el que lo único que importa es la explotación de Centroamérica por las empresas estadounidenses, que son las que realmente marcan la política internacional de su país en estos territorios. Y eso aunque visionarios más o menos sinceros –aunque ajenos a la cultura y a los valores de la población autóctona, tanto ricos, como pobres– pretendan su incorporación a la modernidad a costa de cualquier precio: asesinatos, dictaduras, uso del terror y de la fuerza, etc.

X. TERMINAR SIN CONCLUIR

Es difícil hacer historia desde el cine de ficción aunque se pretenda seriamente. Al menos la historia que los historiadores escribimos.

Al comenzar mis clases de la asignatura optativa *Relatos históricos audiovisuales*, cada año, cuento una anécdota. Siempre la misma. Alrededor de 1985 el jefe de comunicación de una clínica universitaria y el gerente viajaron a Madrid para entrevistarse con un Secretario de Estado del Ministerio de Sanidad. Era importante, porque en ella se definiría la colaboración del ministerio en la financiación mediante un concierto con la Seguridad Social. Tomaron el avión: era febrero, por la mañana y, cosa rara, hacía un sol espléndido. Comenzó la conversación en el ministerio... y para empezar hablaron... del tiempo. Joaquín, el jefe de comunicación, comentó que en Pamplona —de donde venían— el tiempo era muy malo y desapacible: él era de Sevilla. En concreto afirmó de manera rotunda que esa misma mañana al salir del aeropuerto llovía a cántaros. Paco, el gerente, calló bastante sorprendido. La entrevista terminó. Ya en la calle, Paco comentó a Joaquín «¿por qué le has dicho que hoy llovía? ¡para una vez que hace sol!». Éste contestó: «era el mejor modo de que le quedara claro que, habitualmente, el tiempo es malo. Si le hubiera dicho lo del sol, podría pensar que exageraba y que el clima era casi bueno».

Al terminar digo a mis alumnos que levanten la mano quienes piensen que mi amigo, Joaquín, no mentía. Es importante, porque sólo éstos podrán entender el sentido de la asignatura. Porque el cine histórico se enfrenta a una paradoja radical, a la que se enfrentaba mi amigo Joaquín: contar la verdad diciendo mentiras.

Lo mismo ocurrirá en esta sala: sólo quienes estén a favor del jefe de comunicación, podrán compartir, lo que voy a decir ahora: es posible —difícil, pero posible— presentar la historia en imágenes, realizar un relato histórico audiovisual.

Hay ejemplos de buenas películas históricas de ficción: todos hemos visto algunas y tenemos nuestras listas de preferencia. Es preciso tener en cuenta que la historia que el cine nos cuenta —como hacen los libros también— no es una reproducción de la realidad, que es lo que la gente común normalmente busca, en el mejor de los casos. Se intenta dar cuenta, explicar, un proceso, unos acontecimientos, un episodio. Me parece, en resumen, que es posible hacer relatos históricos audiovisuales. Desde luego se exige el deseo de hacer historia; pero también saber que será inevitable una estructura dramática. No hay que escandalizarse de ello. También los libros de historia tienen una estructura: antecedentes, metodología y fuentes, desarrollo y conclusiones.

Pero es que la historia de los historiadores no se puede presentar en las pantallas sin adecuaciones. Porque la explicación racional exacta y meticulosa mata la esencia del cine, el drama y, además, no es lo que busca el espectador, normalmente interesado en *lo que pasó*. La explicación, la historia, da cuenta racional de lo que ocurrió: el cine presenta una reconstrucción sentimental. Tendremos que aprender —y enseñar— a convivir con esta historia visual. Quizá los historiadores ya hemos dejado de ser los señores de la historia.